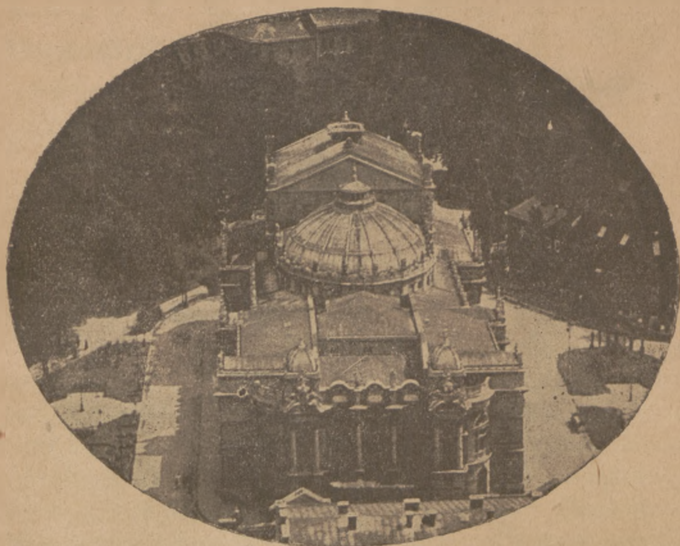


LISTY z TEATRU

Nr. 1.

Nr. 1.
Rok 1.

LISTY Z TEATRU

Wrzesień 1924.



Tych kilka słów wstępu nie chcą narzucać gotowych programów, szukać tajemnic tragicznego piękna, orędować t.zw. reformie teatru. Chcą one tylko donieść czytelnikom, z poczucia jakich potrzeb powstało to pismo, Jest ono próbą zbliżenia widowni do sceny, nawiązania bliższego stosunku między teatrem naszym a publicznością. W pełnieniu tych zadań wyręcza nas wprawdzie prasa. Ale to pośrednictwo nie jest dostateczne. Dziennik ma swoje własne polityczne cele, sprawom teatru użyczyć może gościny tylko pod kreską odcinka lub w notatkowym stylu komunikatu. Tymczasem teatr w tej chwili, jak zawsze w dobie przesileń kultury, skupia moc ważnych zagadnień zarówno ściśle artystycznych, jak ogólno-kulturalnych; rola jego w odbudowie zrujnowanego królestwa duszy wyższą jest dzisiaj ponad wszelką wątpliwość; z miejsca rozrywkowego pragnie się znów zamienić w świątynię narodowej sztuki i w rozmownicę wszechludzkich ideałów. W takiej chwili nie chcemy zaniedbać żadnego środka, któryby teatrowi ułatwił pełnienie tej doniosłej misji. Sądzimy, że pismo to, czy to komunikując widzom pilne sprawy bieżące, czy rozważając problemy natury ogólnej, okaże się skuteczną tych zamierzeń pomocą. Przypadły nam w udziele szczęście i honor włodarzyć domem, któremu patronuje Król-Duch polskiego dramatu; w tych murach rozegrał za dni naszych ojcobójczą walkę ze spiżowym Genjuszem genjalny Pogrobowiec romantyzmu. Ufamy, że tesame opiekuńcze imiona, imiona Juljusza Słowackiego i Stanisława Wyspiańskiego wolno nam wypisać na pierwszej karcie tych »Listów«, które wedle najlepszych sił swych i najczystszej woli służyć chcą dostojnym tradycjom tej sceny.



ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI.

Tadeusz Rittner.

Z tym człowiekiem łączyły mię długoletnie związki prawdziwej przyjaźni. Każda rozmowa z nim była osłodą. Bo niósł on ze sobę nie tylko wysoką umysłowość, nie tylko europejskie horyzonty, nie tylko kulturę, której coraz więcej brak, ale i jakąś słodycz, rodem z serca. Zawsze pogodny, zawsze owiany jakąś słonecznością, poza którą domyślać się dopiero trzeba było melancholijnego wpatrzenia się w świat, zawsze opanowany, by wiedzieć, że jednak nie melancholją, lecz optymizmem życie stoi, zawsze wpatrzony w świat swojej własnej baśni, zdawało się, człowiek ten nie wie, że życia nie ścielą mu róże, że ciężko pracuje, że dopiero po pracy urzędniczej ma czas na trud twórczy. Nikt nigdy nie usłyszał z jego ust skargi, każdego witał uśmiechem i radością.

Zdawało się, nawet tego nie wie, że jest jednym z niepospolitych pisarzy europejskich, że jego komedje, acz pozbawione tupetu, ani trochę nie ustępują, co do głębi nowożytnych konfliktów, komedjom Bernarda Shaw'a. Nie umiał się gniewać na te dziwne nieporozumienia krytyki, która doczepiła do niego epitet pisarza wiedeńskiego i na jednym poziomie stawiała go z kunstmistrzem tylko, Bahrem, lub z wątłym talentem Altenberga.

Istotnie, życie Rittnera spłynęło w Wiedniu i coś z usposobienia, coś z atmosfery, z zainteresowań, musiało przylgnąć do jego umysłowości. Byłoby przesadą twierdzić, że dzieła jego, jego świetne komedje i nowele, są zjawiskiem rasowo polskiem, jakiem są utwory Blizińskiego, Sienkiewicza, Reymonta. Już jego tematy są zaczerpnięte z rezerwoaru kosmopolitycznego, a sposób podania nie taki, do jakiego przyzwyczailiśmy się w naszej literaturze, idącej od gawędy w górę. Ale czego im równocześnie — i na szczęście — brakowało, to właśnie niemieckości. Na młodości Rittnera zaciężył bodaj duch kultury skandynawskiej — ale znowu nie tyle Ibsen i nie genjalna chłopskość Norwegji, ile Danja, jej tradycja piękna, tradycja arystokratyczna. Jest w jego

spojrzeniu coś z tej zadumy i tej drobiazgowości psychoznawczej, którą mają pisarze duńscy dzisiejsi, i coś z tej z tej dworskiej wytworności, którą miała stara sztuka duńska, sztuka XVIII. w. Z jednem atoli zastrzeżeniem: nad tą zadumą i nad tą elegancją przewija się lazur nieba włoskiego. Nie wiem, czy we krwi, czy w upodobaniach Rittnera — ale czuje się w nim jakiś ton italski. To też jego myśl jest zawsze precyzyjna, jak umysłowość romańska, a żaden z pisarzy skandynawskich nie posiada tego wdzięku formy, która u Rittnera wydobywa się bez żmudy, która powstaje bezpośrednio wraz z pomysłem.

Zadumany i uśmiechnięty, autor »Głupiego Jakóba« chodził po świecie, patrząc oczyma Andersena w ludzi i ich zdarzenia. Zdarzenia i... zderzenia. I oczy te, poza ścianą rzeczywistości, widziały świat drugi, bajkowy, świat Aryelów i Kalibanów, świat Tytanji, no i... osłów. Aryele bywali u niego zawsze nieco humorystyczni, humorystyczni na rzewno, albowiem byli poetami. Kalibani pozbyli się swego demonizmu zoologicznego, byli tylko tępi i trzeźwi — i przeto znów śmieszni. Poza tym światem, włosko-polski Andersen widział jeszcze moc cudów, bajek i klechd, które my przyzwyczailiśmy się nazywać życiem, bo oglądamy je z jednej tylko strony. W bajkach tych nie brak dramatów, smutków i ran, ale — Boże miły — wszakżeć to wszystko, wierzajcie mu — królestwo krasnoludków, więc i dramaty te są w gruncie rzeczy czemś małem, smutki — przelotną łzą, rany — ukłuciem szpilki jodłowej. Przeminie ból — pozostanie bajka, przecudna bajka. Warto się nad nią zadumać, trzeba się do niej uśmiechnąć.

Działalność swoją literacką rozpoczął Rittner, jako feuilletonista, pod pseudonimem Tomasza Czaszki. Pisywał z Wiednia przeurocze wrażenia do krakowskiego »Czasu« i do »Życia«, założonego i redagowanego wówczas przez Ludwika Szczepańskiego. Rozpoczął literaturę około roku 1896, więc równocześnie z całą falangą t. zw. »Młodej Polski« — i do końca życia czuł się powinowatym tego prądu. Nie dziennikarstwo, nie publicystyka i nawet nie nowelistyka zniewalała jednak jego natchnienie, lecz teatr. Jak Wyspiański

w patosie, tak Rittner w żarcie kochał ułudę teatru, owe niby sceny, ten świat zapadni, kulis, płócien, udających pałace; jak Wyspiański zostawił po sobie »Wyzwolenie«, dedykowane tej ułudzie, temu »niby«, tak znowu Rittner poświęcił czarowi teatru swojego »Człowieka z budki suflera« oraz wątek ostatniej swej powieści »Duchy w mieście«. Teatr, matematyka sceny ze swoim postulatem precyzyjności a skrótu równocześnie — odpowiadały znakomicie Rittnerowskiej romańskości myślenia w definitywnym kształcie i jego nowoczesnemu sposobowi wypowiadania tej myśli w szkicu, nastroju, w suggestywnem niedokończeniu słowa. A owo sceniczne »nie naprawdę« tak szczelnie znowu przylegało do tych ran, które są tylko ukłóciem od szpilki jodłowej...

I nie zawaham się powiedzieć, że niektóre z jego utworów scenicznych, jak np. »W małym domku« — są arcydziełami. Jest w nich doskonałość formy. Obok głębokości uczuć, powiedzianych z przedziwną a dojmującą prostotą, jest sceniczność i świat figur, zaczerpniętych z dnia powszedniego, a tak dziwnie świeżych. Jest w nich ten specyficzny smutek Rittnerowski i jego humor, dworujący sobie ze smutku.

»Maszyna«, »W małym domku«, »Głupi Jakób«, »Don Juan«, »Człowiek z budki suflera«, »Lato«, »Wilki w nocy«, »Ogród młodości«, »Tragedja Eumenesa« — oto poczet najważniejszych jego dramatów i komedji. Rozpoczął »Maszyną«, następna po niej sztuka »W małym domku« była już utworem znakomitym. W całości jego dorobku można dostrzec dwie jakby postacie inspiracji, dość wyraźnie od siebie oddzielone. Po jednej stronie utwory takie, jak »Don Juan« lub »Ogród młodości«, które powstały z przemyślenia, z teorematu, które jakieś zagadnienie mają udowodnić cyframi i znakami poezji. Po drugiej stronie »W małym domku«, »Głupi Jakób«, »Wilki w nocy«, »Człowiek z budki suflera«, »Lato«, igraszki krążące koło bezinteresownej osi komedjowej. Tu nic niema z problematu, wszystko jest opowieścią o tem, jak dziwny jest ten świat, w którym ludzie się miotają na to, by umrzeć i przestać się miotać. Im starszym się stawał Rittner, im dojrzalszym, tem mniej w nim było pamięci o śmierci, jeszcze



Henryk Rauchinger: Portret T. Rittnera.

imperjalistycznej w »Małym domku«, a więcej przecudnej opowieści o sercach, o tem, ile ich to jest na tym świecie. Upodobania, zaprawione na niemieckiej szkole gustu, uznawały w Rittnerze przedewszystkiem ten pierwszy rodzaj jego twórczości, to też właśnie »Don Juan« i »Ogród młodości«

doznały na scenach niemieckich największego powodzenia. Natomiast w Polsce publiczność umiała się poznać na nieporównanej poetyczności komedjowej »Głupiego Jakóba«, »W małym domku«, »Człowieka z budki suflera«, »Lata«, t. j. właśnie na tych utworach, które w Niemczech przeszły bez echa.

Głos rozjemczy będzie miała przyszłość. Bo karjera Rittnera dopiero się właściwie zacznie. Jego komedje nie związane są z epoką, w której powstały, żadną aktualnością, żadną modą. Związane są natomiast — instynktem czasu. I za lat pięćdziesiąt i za lat sto tak samo wiecznie ludzką będzie pani Marja z »Małego domku«, szambelan z „Głupiego Jakóba", Don Juan i król z »Ogrodu młodości«. Może nadejdą czasy takiego zdrowia nerwowego, że tabun histeryczek z »Lata« wyda się historycyzmem, analogicznym do sawantek Moliera, ale wątpię, czy zestarzeją się genjalne sceny Toroopa i pani Dyrektorowej, sceny miłości, jedne z najbardziej djamentowych, jakie zna teatr europejski, wątpię, czy kiedy zmierzchnie zaduma Rittnera nad rzeczywistością i marzeniem; wątpię, czy życie wykarczuje kiedy do cna ten lęk życia, o którym tak wnikliwie mówi w »Lecie«. — A figury z tej jego poetyckiej farsy: »Wilki w nocy«? Pięć jest tych figur działających, ale jak narysowanych! Mąż, Sganarel XX. wieku, Sganarel, który ma dyplom uniwersytecki i stanowisko prokuratora, więc co nie co zapożycza się i z Tartuffa, nie Molierowskiego, ale wiekuistego. Obok niego Scapin, który stał się złodziejem, choć powinien być poetą. Pysznie skrojona postać biurokratycznego donżuana, wreszcie dwie kobiety — obie wycyzelowane nieomylną techniką. Tę komedję będzie można oklaskiwać i za sto lat.

Forma Rittnera nie ulęknie się również próby czasu. Wszystko, co sztuka XX. wieku zdobyła, jako swoją własność i czem wzbogaciła dorobek kultury artystycznej, u Rittnera przejawia się w klasycznej formie: jest sharmonizowane, dojrzałe i piękne. Będzie on też zaliczony do klasyków modernizmu. W wytwornej i definitywnej postaci zamknął życie swoich czasów. To właśnie nazwałem powyżej: instynktem czasu. Jego figury nie należą do żadnego narodu i nie niosą

w sobie żadnej odrębnej etniczności, ale każda z nich jest odbiciem tej nowoczesności, w której żyją wszystkie społeczeństwa. Nacisk tej nowoczesności, siła przeobrażeń psychicznych od ciężaru gatunkowego naszej epoki, skłębienie się uczuć odwiecznych w motyw XX. wieku — to są znamiona figur, wystawionych w komedjach Rittnera.

I dla tego właśnie, gdy świat pójdzie jeszcze krok dalej, gdy nasze dziś stanie się dniem wczorajszym, czytelnicy książek i widzowie teatrów z rozciekawieniem będą odcyfrowywać szyfr naszego bytu w komedjach tego klasyka ostatnich dni starej Europy; jej uczuć, jej instynktów, jej niepokoju i jej estetyki.

TADEUSZ RITTNER.

Moje życie.

Nic nie wydaje mi się równie prostem, a przytem tak zawiłem, jak moje życie. Często myślę ja o tem. I nieraz miewam wrażenie, że lepiejby się działo z moją sztuką, gdybym był tylko tem albo tamtem, a nie zawsze tem i tamtem równocześnie. Ale to już nie da się odmienić; stoję zawsze jedną nogą tu, a drugą gdzieindziej. A jeżeli ta moja osobliwość nie zwróciła dotąd niczyjej uwagi, pochodzi to stąd zapewne, że niema wogóle we mnie nic uderzającego i zna mnie tylko kilku ludzi i literatów.

Stoję pomiędzy niemieckiem a polskiem. To znaczy: znam i odczuwam oboje. Z pochodzenia, z najgłębszych skłonności jestem Polakiem. I często łatwiej mi myśleć w tym języku, niźli w tamtym. Ale czasem zdarza się inaczej. O niejednem, co napisałem, mówią Niemcy, że jest polskiem, a Polacy, że niemieckiem. Niejednokrotnie po obu stronach traktują mnie, jak gościa. I dzięki temu widzę niejedno, tu i tam, nieuprzedzonym wzrokiem cudzoziemca. Artystycznie biorąc jest to korzystne, sądzą niektórzy. Biorąc rzecz czysto po ludzku, jest to rodzaj kalectwa. Coś niby ciężar, który muszę dźwigać, tańcząc; myślę, że innym linoskoczkom jest cokolwiek lżej.

I stoję między dwiema sferami towarzyskiemi. Bo mam, jak się to mówi: »dwa zawody«. Nie, właściwie mam tylko jeden; bo z całej mojej organizacji jestem próżniakiem. To znaczy, buntuje się we mnie wszystko przeciw przymusowi, bym miał czynić coś, co nie drażni mnie i nie nęci, a drażni mnie tylko jedno: pisać, co mi przyjdzie do głowy. Ale prócz tego mam też swoją — pracę. I za nią tylko właściwie mi płacą. Ale ponieważ nie jestem dobrym pracownikiem, więc ten tak zwany mój zawód praktyczny jest mi tylko źródłem niemilknących wyrzutów sumienia. Dlatego dawnobym go porzucił, gdyby we mnie gdzieś głęboko nie tkwiło jeszcze tyle obywatelskiego lęku przed zbyt jawnem, zbyt bezwstydnem próżniactwem. To sumienie obywatelskie oddziedziczyłem, w niem wzrosłem. Ale... po obu stronach traktują mnie, jak gościa.

A ponadto stoję między dwiema porami życia. Nietylko w tej chwili, nietylko dosłownie. Byłem zawsze nieco za młody i równocześnie za stary na swe lata. Najstarszy byłem jako gimnazjasta. Za to teraz znów czuję się niedojrzałym, niedoświadczonym i zbyt dziecinnym, aby — powiedzmy — rozmawiać z panem mojej rangi o polityce. Ale też jestem teraz dość już stary, by doskonale pojąć moją młodość i cenić ją, jak przystoi. Ową tajemnicę: co znaczy być młodym, a co starym, opiszę teraz w powieści, Że będzie to rzecz której nie trzeba będzie wystawiać, lecz danem jej będzie łagodniejszy sposób umierania, ma to dla mnie osobliwy urok. Bo zresztą los innych mych utworów ma na imię: teatr.

Jeśli się nie mylę, aktorzy dość chętnie grają moje sztuki. Chociaż nazywają je trudnemi. Może dlatego, że i te sztuki mają dwie sfery, dwa oblicza, tak, jak moje życie. I raz są to artyści polscy, kiedyindziej niemieccy. Płynie stąd dla mnie możność ciekawych porównań Jest to tak pobudzające, że zapominam wtedy o rzeczach może ważnych, między innemi przestaję się pytać, która interpretacja jest »trafniejszą«. Stoję każdym razem pod zbyt silnym wrażeniem osobliwości danej sceny. Znamienni nowi ludzie wiążą moją uwagę tak wyłącznie, że zapominam zgoła o rzeczy może głównej; o mojej własnej, o sztuce. Ale za to uczę się, nie,

przeżywam przytem niezmiernie wiele rzeczy świeżych, tak jest, przeżywam poprostu moje nowe sztuki.

Teatr jest czemś istotnem w mojem życiu; jest zawsze jeszcze czemś tak uroczystem i pełnem cudu, jak za lat moich chłopięcych. I uważam to za prawdziwą łaskę, że z tą bajką stykam się tak często, a jednak nie przestaje ona być dla mnie pełną cudu bajką.

Pozatem życzyłbym może sobie wszystkiego inaczej, gdyby mi danem było życie rozpocząć na nowo. Wszystko inaczej, z wyjątkiem mej żony, która pomaga mi znieść, co zawiłe w mojem prostem życiu. Jakże to pięknie z jej strony, że nigdy odemnie nie żąda »powodzeń«, a tylko mojego własnego szczęścia. A najszczęśliwszy jestem, gdy mogę zapaść się całkiem w tamtym świecie, w tym innym, który jest takim, jakim go mieć pragnę. Gdy wolno mi pisać to, co mi się tylko zachce.

WITOLD WANDURSKI.

Magiczny namiastek życia.

(Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera).

1. Poeta instynktu teatralnego.

Tadeusz Rittner jest dotychczas niedoceniony. Dzieje mu się krzywda. Operowany nieudolnie przez »krytyków zawodowych« za życia — po śmierci dostał się na stół sekcyjny profesorów literatury. Pocichu uważa go się za trupa — bardzo czcigodnego truposzka. Pokrajany i nabalsamowany olejkami oficjalnego zachwytu — Rittner spoczywa w mauzoleum drugorzędnych znakomitości narodowych. Ma odpowiedni numer i tabliczkę: »symbolista«. Od czasu do czasu wywleka się czcigodny zewłok na scenę — i galwanizuje według recepty wiedeńskiej. Kuratela profesorska »chroni« sztuki Rittnera od niebezpiecznych »eksperymentów«. Wszelka nowoczesna inscenizacja, łamiąca zwapniałe kanony estetyczno-psychologiczne — rzekomo odbiera subtelność kompozycji literackiej tego poety. Więc »uczciwy« reżyser nabija zazwyczaj aktorów w krochmalne gorsy i smokingi, fastryguje naprędce »sytuacje« w stylu Caillavet'a i le Fleurs'a, a skropiwszy zlekka cały spektakl wodą kolońską à la Schnitzler — puszcza go na scenę. Ponieważ Rittner buduje swe sztuki mocno — wytrzymuje więc i taką operację. Ale zabawni są dyrektorzy, którzy załamują ręce, litując się nad »gruboskórą« publicznością, której nie smakuje taki torcik czekoladowy.

Gdy się widzi biednego Rittnera na prokrustowym łożu scen prowincjonalnych (albo nawet — jako zmurszałą relikwję — w klasztorze warszawskiej »Reduty«) — chce się krzyknąć: »Miejcie litość! Nie róbcie trupa z żywego człowieka! Rittner żyje! Jest tylko w letargu... I czeka na człowieka teatru, który go zbudzi!«.

Zedrzyjmy wreszcie nic nie mówiące etykiety literackie: »realista« — »symbolista« — »subtelny psycholog«. Rittner należy przedewszystkiem do teatru, a potem już — i to częściowo tylko — do literatury. Jako poeta — komponuje wszystkie utwory (a więc i nowele i powieści) według jednej dominanty. Tą dominantą jest nieprzeparty instynkt teatralny. Urok teatru. Potęga teatralności. Jej doniosłość »biopsychiczna«, że się tak wyrażę. Konflikty rittnerowskie — to starcia samozachowawczego instynktu teatralnego ludzi życiowo słabych — dziwaków, manjaków, marzycieli — z brutalnym zmysłem »rzeczywistości« przeciętnych matołków. Rzekomy »symbolizm« Rittnera — to jeno doskonale zamaskowana »teatralność«. Pozorna realność środowiska, w którem zazwyczaj toczy się akcja sztuk rittnerowskich — jest tylko odskocznią dla wyobraźni poety (z małymi wyjątkami — jak »Głupi Jakób« — i to pozornie). Ilekroć konkretyzuje się »realność« scenicznych postaci Rittnera, ilekroć podkreśla się »rzeczywistość« w jego sztukach — zbiednia się artystę, wydobywając na jaw niektóre jego »niedobory« literackie. Rittner nie jest realistą w znaczeniu zwykłem. Egotyczna, liryczna z natury, organizacja tego poety nie daje sobie rady z materjałem »objektywnie-ścisłym«, zwłaszcza w dziedzinie zagadnień społecznych i wywołuje w człowieku trzeźwym pobłażliwy uśmiech: »Wie sich der kleine Moritz das vorstellt...« Na szczęście, Rittner zdaje sobie sprawę z granic swych możliwości. I nawet, gdy bierze »zdarzenie prawdziwe«, potrafi zawsze tak nasycić atmosferę teatralnością, że zapominamy o pierwowzorze i oczarowani urokiem wyobraźni poety — przyjmujemy jego fikcję. Rittner ma własną, może nieświadomą »teorję poznania«, która w koncepcji przypomina »Philosophie des Als-ob« Vaihingera.

2. „Jak gdyby to było naprawdę ...“

Ta właśnie fikcja — to świadome zmyślanie sytuacyj i charakterów, które potem, mocą sugestji artystycznej, »inscenizuje się« w życiu i w które się wierzy — »jak gdyby to było naprawdę« — stawiają Rittnera w szeregu najciekawszych dramaturgów współczesnych. Rittnera zajmuje żywo problematyka teatru i teatralności, jako pewnej kategorji psychicznej. Rozumie on doskonale doniosłość życiową instynktu teatralnego — ten nieprzeparty pęd do świadomej »blagi«, która fikcją wzbogaca i dopełnia życie realne, która daje często namiastek magiczny życia w pełni. To zbliża Rittnera do Jewreinowa, Pirandella, Marcela Achard'a... Lecz dramaturg polski stawia zagadnienie teatralności daleko głębiej, niż to czyni naprz. Jewreinow. Teatrolog rosyjski, który przypisuje sobie zaszczyt wykrycia »instynktu teatralnego« —

przeprowadza swą tezę dość konsekwentnie (kosztem jednostronności i świadomej przesady) w trzech błyskotliwych tomach »Teatru dla siebie« i »Teatru jako takiego«. Ale już w sztuce »To co najważniejsze«, która ma być propagandą apostolstwa teatralnej »blagi litościwej« — Jewreinow wykręca się sianem z konfliktu tragicznego, jaki powstać musi — wcześniej czy później — z zadzierzgniętej (w życiu czy na scenie) intrygi. Tak samo Pirandello — w »Sześciu postaciach w poszukiwaniu autora« — nie daje odpowiedzi na pytanie dręczące: czy istotnie transpozycja teatralna cierpień życiowych, z chwilą przetworzenia tych cierpień w »grę«, w »rolę« sceniczną — daje wyzwolenie z męki, daje upragnione katharsis greckiej tragedji? — Nawpół widmowe postacie, nie doprowadziwszy akcji do konsekwentnego końca, giną w niebycie czy też roztapiają się w jakiemś mistycznem »ens metaphysicum«. Lecz — przypomnijmy Nietschego: »mistyczne wyjaśnienia uchodzą za głębokie, prawdą zaś jest, że nie są nawet płytkie«.

Rittner — w stawianiu i rozwiązaniu zagadnień teatralności — posiada znacznie czujniejsze sumienie intelektualne. Świadomy życiowej potęgi instynktu teatralnego, sam rozkochany w ułudach teatru, nigdy nie zapomina o tem, że iluzoryczne »jak gdyby to było naprawdę« — nie może zastąpić twardej rzeczywistości, ani oszukać jej niezłomnych praw. Bohaterowie Rittnera — rozumiejący nieraz nie gorzej niz dr. Fregolo z »Tego co najważniejsze« doniosłość instynktu teatralnego — nie probują »teatralizować« rzeczywistości. Są to przeważnie ludzie słabi życiowo, nie mogący się zdobyć na stosunek agresywny do brutalnej, a przeważnie banalnej rzeczywistości. Odwracają się więc od życia praktycznego i stwarzają sobie magiczny namiastek życia w pełni. »Teatr dla siebie«. Opjum nieszkodliwe, a podtrzymujące siły tak słabej u nich »woli życia«. Od trudu i znoju walki — czy to o wartości pozaosobowe czy osobiste — chronią się w świat tekturowych kulis i blaszanego księżyca. Jeżeli niema pod ręką aparatu teatralnego, jakiejś pustej sceny o północy w starym teatrze, gdzie straszy (»Człowiek z budki suflera«) — stwarzają sobie teatr wyobraźni (»Don Żuan«) — i żyją stworzoną przez siebie fikcją, »jak gdyby to było naprawdę«.

Ale tam, gdzie Jewreinow (i Pirandello — poniekąd) znajdują wyjście — Rittner znajduje »drzwi zamknięte«. Jest zbyt sumiennym i głębokim obserwatorem życia, by wierzyć w siłę zbawczą ułudy. W sztukach swych zawsze niemal konfrontuje nasiąkłych artystyczną blagą teatralną bohaterów — z rzeczywistością. I nawet nie z tą groźną rzeczywistością zmagań i walk, a zwykłą, codzienną, banalną rzeczywistością życia mieszczańskiego. Bohaterowie Rittnera (Henryk — z »Człowieka z budki suflera«, Eumenes — z »Tragedji Eumenesa«, a nawet »Don Żuan«) — są to ludzie, nie wzbijający się, w gruncie rzeczy ponad poziom środowiska, z którego wyrośli. Jeno umiejętne narkotyzowanie się opjumem teatralności — jeno talent stwarzania sobie namiastka życia w pełni -- daje złudzenie ich wyższości. O ile są konsekwentni — trzymają się ułudy świadomie, aż do tragicznego końca (»Don Żuan«). Wówczas uwypukla Rittner całą

życiową potęgę instynktu teatralnego, która ze zwykłego znudzonego snoba, zaplątanego beznadziejnie w damskiem dessous — czyni nowoczesne wcielenie legendarnego Don Żuana. I zarazem pokazuje nam śmiercionośne żądło teatru. Kiedy, oczarowany grą Don Żuana, Sekretarz sam się przejmuje »rolą« Leporella — kiedy zabawę pańską przyjmuje serjo — »jak gdyby to było naprawdę« — wówczas z zadzierzgniętej intrygi z nieubłaganą konsekwencją wynika »wielka scena« zabójstwa: fikcyjny Leporello przekracza nieuchwytne granice »teatru« i miast »markować« uderzenie sztyletem — zabija kochanka swej żony. Może bez zażycia owego opjum, jakiem jest »teatralność«, ten spokojny człeczyna nie zdobyłby się nigdy na czyn straszny i stanowczy? — Tak czy inaczej: ilekroć namiastek życia (»teatr«) życiem realnem się staje — następuje załamanie tragiczne. *)

Ale bohaterowie Rittnera rzadko kiedy zdobywają się na ten wysiłek, by twórczo (lub destrukcyjnie) przeciwstawić banalnej rzeczywistości swoje uscenizowane marzenia. Zarówno Henryk jak Eumenes stają bezradni wobec zakusów matołków, którzyby chcieli z każdego »nienormalnego« manjaka, szczęśliwego w swem manjactwie — zrobić »zdrowego« podjadka. Filistrom zazwyczaj udaje się ta misja. Wówczas widzimy niedawnego bohatera — pozbawionego maski, koturnów i blaszanego księżyca — w jego zwykłym garniturku angielskim. Bagienko wciąga ofiarę pomału, lecz systematycznie, triumfując, że »bohater« teraz jest »jak my wszyscy«. Głupi ale zdrów. Stąd komedjowe zakończenie wszystkich niemal sztuk Rittnera.

3. Magja teatralna Rittnera.

Gdybyśmy analizowali wyłącznie »literacko« charaktery i środowisko sztuk Rittnera — doszlibyśmy do bardzo skromnych wniosków. Możnaby go wówczas przyrównać do Schnitzlera. W najlepszym razie — naklejonoby mu etykietę »polskiego Czechowa«, z którym, istotnie, ma Rittner dużo wspólnego. Może nawet pogodzilibyśmy się z faktem mumifikacji tego niepospolitego artysty.

Ale siła i urok twórczości Rittnera tkwi nie w »literackości« jego, lecz w »teatralności«. Dzieł Rittnera nie powinno się czytać: trzeba je oglądać ze sceny. Z dobrej, nowoczesnej sceny.

Bo właśnie w tem, że bohaterzy Rittnera, to ludzie zwykli, bardzo nieraz pospolici, a tem nie mniej tak fascynująco ciekawi ze sceny

*) Możliwe jest jednak »odwrócenie« instynktu teatralnego na korzyść życia. Oto bohater powieści Jana Cocteau »Thomas l'imposteur« (1923) Wilhelm Tomasz »wdziewa mundur podoficera, samozwańczo przyswaja arystokratyczne nazwisko głośnego generała i tak uzbrojony idzie na poszukiwanie czerwonojęzycznego smoka niebezpieczeństw — powieściowym szlakiem bohaterów Myne-Reida albo błędnych rycerzy«. »Koroną tego cudownie bezinteresownego szachrajstwa wobec ludzi i siebie jest śmierć Tomasza«... »...kiedy zwalony kulą, przytula się do krwawej ziemi... wypowiada słowa, wstrząsające genjalną, twórczą, od wszelkiego życia prawdziwszą sztuką: »Jestem zgubiony, jeżeli nie udam zabitego ... (cytuję według recenzji Leona Pomirowskiego, »Wiadomości literackie« Nr. 37).

w pewnych sytuacjach — tkwi artyzm niepospolity tego poety teatru. Zna on czarodziejskie sposoby rzucania blasków blaszanego księżyca na uszminkowaną patetycznie twarz histrjona. Zna on siłę zaklęć magicznych słów niby - zwykłych — lecz w odpowiedniej chwili i w odpowiedniem miejscu ze sceny rzuconych. I oto kabotyn pospolity nabiera rumieńców poetyckich. Banalność urasta do symbolu. Bo »poetyczność« bohaterów Rittnera — to właśnie zdolność teatralizowania własnej osoby i stwarzania wokół siebie efektownych »mise en scene'ów«. Niezwykle plastyczny pod tym względem jest akt drugi »Człowieka z budki suflera« — jedyny może pod względem pogłębienia istoty teatru i jego czarów w dramacie polskim. Przypomnijmy sobie: Sentymentalny młodzieniaszek Henryk urządza »teatr dla siebie« na pustej scenie o północy. Przypadkowo znajdują go tam zawodowi »ludzie teatru« — nota bene, nie posiadający zmysłu teatralności (z wyjątkiem dyrektora). I oto elukubracje quasi-poetyczne, dość banalne improwizacje »dramatyczne« Henryka — w tym zaklętym światku z tektury i drewna, oświetlonym »księżycowo« — nabierają niesamowitego uroku. Nietylko publiczność na widowni, zaskoczona niezwykłą sytuacją, wierzy w talent niezwykły młodego entuzjasty. Stary wyga, dyrektor teatru, również rokuje nadzieje temu młodzieniaszkowi, opętanemu przez instynkt teatralny. W jednym z następnych aktów dowiadujemy się, że sztuka Henryka, którą wystawił, jest mierna. Że sam »poeta« — w zwykłem otoczeniu, przy świetle dziennem — niczem nie zdradza wyjątkowych zalet ducha. Jest nawet banalny. I tylko wielki wtajemniczony, rabin kabały teatralnej, sceptyczny mag — Dyrektor Teatru — udaje nadal, że wierzy w talent Henryka. »Jak gdyby to było naprawdę...«. Mądry sceptyk zdaje sobie doskonale sprawę z doniosłości h y g j e n i c z n e j, z »pragmatyzmu« teatralnej blagi. Nie odbiera Henrykowi jego opium — jego magicznego namiastka życia — boby go zabił.

Ten sam problem — jeszcze ciekawiej pod względem teatralnym ujęty — rozwija Rittner w »Tragedji Eumenesa«. Niestety, barwna ta i ponętna dla każdego twórczego reżysera i aktora groteska filozoficzna — nie znalazła dotychczas odpowiedniej realizacji scenicznej. Nie uwypuklono ani razu tragi-komicznej rozbieżności goetowskich »Dichtung und Wahrheit« — teatralności i realności — co jest motywem przewodnim tej sztuki. Widziałem »Eumenesa« w starannem wykonaniu »Reduty«. Przedstawienie nie było dociągnięte (w grze) do końca — a więc chybione.

Nie znaleziono jeszcze stylu dla sztuk Rittnera. Na pierwszym planie należy zawsze uwzględnić magję teatralną. Bez tego Rittner staje się płaskim i nudnym. Należy podkreślać f a n t a s t y k ę teatralności, dla której kilka postaci »realnych« służy tylko za odskocznię. Gdybym naprz., miał reżyserować »Człowieka z budki suflera« — przesunąłbym akcję w s t e c z o l a t s t o, do epoki E. T. A. Hoffmanna. Przekonany jestem, że w ten sposób sztuka nie tylko nie straciłaby na wartości »literackiej,«, ale zyskałaby nawet na teatralnej a k t u a l n o ś c i. Nie raziłyby nawet sceny »techniczne« — próbowanie światła elektrycznego(!) — w akcie drugim. »Rzeczywistość« teatru — to realność odrębna. Tem

właśnie realniejsza, że nie podobna do świata codziennego. Scena — to romantyczna kraina pod blaszanym księżycem, gdzie wszystko jest możliwe. »Nonsens« nabiera tu głębi. »Mądrość« — staje się płaskiem »powiedzeniem«.

Rozumiał to doskonale ojciec duchowy Rittnera — E. T. A. Hoffman.

4. Spadek po Wędrownym Entuzjaście.

Istnieje głębokie powinowactwo duchowe między fantastą niemieckim a naszym dramatopisarzem. Może jest w tem coś więcej niż przypadek, że zarówno Hoffman jak i Rittner byli urzędnikami na służbie niemieckiej — i to podobno dobrymi urzędnikami. »Justizrat Hoffman« pełnił przez lat kilka obowiązki służbowe w Warszawie, z ramienia rządu pruskiego, a potem był w stolicy księstwa prywatnym kapelmistrzem. Taksamo Rittner pełnił długoletnią karjerę urzędniczą w Wiedniu. Oczywiście, są to paralele zewnętrzne, drugorzędne — ale dość symptomatyczne. Daleko głębsze analogje zachodzą przy porównaniu organizacji duchowej obu poetów. P o d w ó j n e ż y c i e w roli suchych biurokratów i w roli »bujających w próżni« pisarzy-fantastów — da się może wytłómaczyć tylko i n s t y n k t e m t e a t r a l n o ś c i, jaki kierował twórczością zarówno Hoffmanna, jak i Rittnera. Bo czyż inaczej możnaby syntezować w harmonijnej dwoistości — pedantyzm kancelaryjny i pisanie baśni groteskowych, pełnych mądrej ironji i pobłażliwego uśmiechu?

Nie wiem, jak się przedstawia sprawa faktycznie. Ale wydaje mi się rzeczą pewną, że Rittner — jeden z niewielu w Europie — objął w prostej linji spadek teatralny po Wędrownym Entuzjaście. Jest to jeden z Braci Serapjonowych, które to tajemnicze rodzeństwo coraz częściej ukazuje się w różnych miastach dzisiejszej Europy. Bogato zaopatrzona skarbnica pomysłów teatralnych — wreszcie sam stosunek do teatru Tadeusza Rittnera przekazane mu były od E. T. A. Hoffmana. Fantasta niemiecki, coprawda nie pisywał sztuk do teatru (z wyjątkiem jakiejś — chybionej podobno — opery). Ale ile zrozumienia, ile wyczucia i s t o t y t e a t r a l n o ś c i znajdujemy w takiej naprz. »Księżniczce Brenubilli« (już przerobionej na scenę i inscenizowanej od lat kilku w Moskwie przez Tairowa)! Albo — w »Don Żuanie«! Reżyser Komisarzewski, inscenizując Mozartowską operę, korzystał bezpośrednio ze wskazówek Hoffmana, o czem pisze w »Preludjach teatralnych«. A jakie świetne rzuty i pomysły reżyserskie tryskają z djalogu p. t. »Niezwykłe przygody jednego z dyrektorów teatralnych«! — Dziś jeszcze możnaby stamtąd czerpać pełnemi garściami. — Niestety, nasi teatrolodzy interesują się zbyt mało E. T. A. Hoffmanem. Wyjątek stanowi Wilam Horzyca. A kto wie, czy ojcem duchowym dramaturga Rittnera nie był właśnie Wędrujący Entuzjasta? »Romantyczna ironja«, spajająca w jedną muzykalną całość elementy sprzeczne, groteskowe — bezlitośne zdzieranie ułudy teatralnej, po to jedynie, by tem łacniej uwypuklić potęgę magji teatru — wysuwanie magicznego namiastka życia w pełni

na plan pierwszy, jako zaradczego środka samoobrony dla marzycieli życiowo słabych — oto co łączy E. T. A. Hoffmana z Tadeuszem Rittnerem.

5. Rittner redivivus.

Dużo jeszcze wody upłynie, nim uda się wreszcie przekonać ogół, że Rittner — subtelny Rittner — nie należy do przeszłości, a że jest jednym z najaktualniejszych dziś autorów dramatycznych. Dużo się człowiek namęczy, nim wydobędzie tego poetę instynktu teatralnego z pod kurateli profesorów literatury. A i nie każdy dyrektor pozwoli na zdmuchnięcie kurzu filologicznego z maski Rittnera — i na ukazanie jego właściwej — podwójnej, janusowej — twarzy. Nie każdy zgodzi się na »eksperymentowanie« nowoczesne w sztukach tego »symbolisty«.

Ale tylko pod warunkiem zaktualizowania Rittnera — co w danym wypadku oznacza ukazanie właściwego oblicza poety, — tylko pod warunkiem unowocześnienia gry i inscenizacji sztuk Rittnerowskich można przekonać publiczność, że mamy wcale nie gorszych — a może nawet głębszych dramaturgów, niż importowani z za kordonu Pirandello i Jewreinow.

Wówczas może widz dzisiejszy, spragniony oddźwięku na swe głuche tęsknoty, spragniony odpowiedzi na nurtujące go dziś zagadnienia — pójdzie do teatru »na polskiego autora« nie tylko z przykrego obowiązku kulturalnego, pod bizunem patrjotycznych naganiaczy z prasy codziennej, ale z głębokiej potrzeby wewnętrznej.

I wówczas przemówi do serc publiczności —

Rittner Redivivus.

»Wrogowie bogaczy«.

Ostatni dramat Rittnera, odegrany po raz pierwszy po polsku w teatrze im. Słowackiego 27 września 1924 r. Zapowiedziany w bieżącym sezonie zimowym w wiedeńskim Burgteatrze.

Ernst Heilborn, wybitny krytyk niemiecki, pisze o ostatnich utworach Rittnera:

Tak, on był obywatelem dwu światów. Żył przecież w świecie, który był osobliwie szklany, tak, że potrafił, a może musiał przeglądać wskroś rzeczy i ludzi i widzieć to, co jedni nazywają nierzeczywistością, a inni zwą prawdą. Miejsce było dlań czemś ruchomem, a czas czemś trwałem, tak, że niepodobna wiedzieć, gdzie jesteśmy naprawdę; to jedno jest przecież pewne, że w każdej teraźniejszości żyje pełnia przeszłego i przyszłego.

W liście, który trzymam właśnie w ręku, z datą: luty 1919, pisał do mnie: »Moja wolność czyni mię szczęśliwym. Bogu dzięki, nie jestem już urzę-

dnikiem, i moje zewnętrzne sobowtórne życie uboższe jest teraz o jedną pointę«. My wiemy jednak: jeśli kto tak pisze, dzieje się to z serdecznego podszeptu, by ukołysać samego siebie. Także zewnętrzne sobowtórne życie, albo właśnie ono było wewnętrzną koniecznością Tadeusza Rittnera. Potrzebował swej punktualności i swego ministerjum. Tylko w przyzwyczajeniu i w obowiązku są prawdziwe strachy.

Nawet gdyby własna wolność uczyniła go szczęśliwym, wolność innych napewno nie przyniosła mu szczęścia. Innym też, niż ten, któregośmy znali, jawi się Rittner w ostatnich swoich pośmiertnych utworach, w powieściach »Duchy w mieście« i »Między nocą a brzaskiem«, w dramatycznej transkrypcji tego samego tematu, we »Wrogach bogaczy«. Stał się satyrykiem, satyrykiem cudzej wolności.

Choćby to było życie całkiem zewnętrzne, takie, jakie wiedzie poeta, będąc radcą ministerjalnym — niepodobna porzucić swego życia podwójnego, aby nie odczuć skutków w własnem wnętrzu. Są one u Rittnera całkiem oczywiste. Wprawdzie pozostał obywatelem dwu światów: ale gdy przedtem osiadłym był w rzeczywistości i w niej mu się jawiło jej wtóre oblicze, rozbił teraz swój namiot w urojeniu, i poprzez graniczny tęczowy kordon przemyca tam to, czego mu potrzeba z rzeczywistości. Z realisty z spojrzeniem w bajkę został wędrownym bajarzem z realistycznym tobołkiem.

Zdaje mi się, że dla współczesnego poety nie jest to przemiana korzystna. Gdybyśmy władali jeszcze wegetatywną fantazją człowieka, który wymyślił bajkę o jałowcowym krzewie! Nie jest to jednak już danem nikomu, do jarzma tych czasów przykutemu, ochrzczonemu trzeźwiącym ługiem naszych czasów. Fantazja współczesnego człowieka wiedzie także życie sobowtórne: flirtuje z myśleniem. Nierzeczywistość, którą sobie stwarza, staje się więc zbyt łatwo szkolną izbą, mniej lub więcej fantastycznie umeblowaną; a chce tworzyć pisarz fantastyczny ponadto z sensem satyrycznym, niebezpieczeństwo alegorji jest szczególnie blizkie.

Widząc to jasno, tembardziej zdumieć się przychodzi, ile pierwotności, ile twórczej swoistości zachował Tadeusz Rittner w tych satyrycznych utworach bajkowych.

Świat, który maluje, ten świat niesympatycznej cudzej wolności, jest tu wszędzie ten sam. Rewolucja położyła koniec władztwu ducha. Inteligenci zostali pucobutami; znikło to, co się kiedyś nazywało sztuką. Ci, co ujęli władzę, »wrogowie bogaczy« (którzy przez to bynajmniej nie stali się jeszcze przyjaciółmi ubogich) zbrutalizowali życie i zmechanizowali je. Pędzi ono odtąd z tępym klekotem przegrzanej machiny, ale w tej nieprawdopodobnej nierzeczywistości straszy coś, a to, co tu straszy, są to siły rzeczywistości, nieśmiertelne siły zgwałconego życia.

Trudno dochodzić, czy spojrzenie w stosunki Rosji wywołało tę satyrę, czy spojrzenie na to, co otacza zblizka?

Z obu powieści działają »Duchy w mieście« jednoliciej, może też artystycznie czyściej. Nowy Aladyn zjawia się w mieście, skąd wypędzono



»Wrogowie bogaczy« na scenie krakowskiej.
Niemy (Z. Chmielewski) — Sprawiedliwy (A. Piekarski)

bóstwa. Pierwszą jego troską jest zbudować z pomocą duchów teatr, osobliwą scenę, na której też duchy grają swoje niepisane, wymarzone dramaty. Ale zakochuje się w córze burmistrza. Ginie cudowna lampa, która jest tutaj laską czarnoksięską, młodzieniec przemienia się w sytego męża. Ale scena duchów w bezdusznem mieście nie straszyła nadaremnie. »Intellektualiści« odzyskują głos...

»Między nocą a brzaskiem« i dramatyczny skrót »Wrogowie bogaczy« są oryginalniejsze w inwencji, śmielsze w motywach, bardziej satyryczne w obrazie społeczeństwa. Wrażenie może nie jest dość jednolite i zwarte. Możnaby mówić o odśrodkowej sile poszczególnych motywów, a pochodzi to stąd, że wynik zaczerpnięto z fikcji nierzeczywistej; w ten sposób motywy trzepocą się, jak ptaki bez gniazda. Ale w szczegółach przemawia w sposób przepiękny to, co nadewszystko jest właściwe Rittnerowi: owo marzenie z pozoru zimne, a przecież podszepnięte z wezbranego serca. Jest tam naprzykład owa Genowefa. Sądzi w jednym z tych »małych młynków«, które urządził sobie nowy ustrój, aby w skrócony sposób niewygodnych sobie odsyłać w zaświaty. Ale to kręcenie karków jest tylko jej zawodem. Pozostała przytem łakomą kochania kobietą, która najpierw przewraca zasądzonym we łbach, zanim im je skręci. O tej dziewczynie

powiedziano: była tak wszechstronna i tak pełna sprzeczności, jak bajka albo jak historja świata.

Bo nie o tok fabuły tu chodzi, ale o takie właśnie drobne rysy, z których wyłania się sens bajki rittnerowskiej: jest to satyra na obłędy teoryj ludzkich, satyra, która ugina jednak kolana przed każdą zjawą łaski człowieczeństwa. Jakiekolwiek tam imię nosi głupstwo nowej »ideologji«, niezmiennie i nieśmiertelnie trwa żywy cud życia. Ludzie pod wszelką władzą tak samo kochają się i nienawidzą, głodni są i nasyceni, smucą się i radują, lękają się i ufają. Gdy koszmar rządów Sprawiedliwego i Niemego staje się już nieznośnym, wówczas chronią się w podziemną grotę, sprzymierzoną z cmentarzem: cud życia podaje wówczas rękę tradycji umarłych. Ale przymierze jest chwilowe. Po zwycięstwie porzuci się umarłych. Starzy tylko pozostaną w grocie. Młodzi popędzą w nowy okres historji. Jakoż zwyciężyli. Otwiera się znowu dziura między jednym czasem a drugim; pauza między dwoma poważnemi punktami historji powszechnej. A władza? — Jest właśnie w garderobie, przebiera się. Jeszcze kilka chwil zajmie się własną metamorfozą. Ale niezadługo wyjdzie na scenę, i rozpocznie się numer następny.

Takiem to ironicznem stwierdzeniem cykliczności dziejów kończy się bajka o wrogach bogaczy. Bajka, która ucieka w rzeczywistość. A kiedy wspomnieć owo przymierze wygnańców z umarłymi, dziwnego sensu nabiera przedwczesna śmierć tego poety. Nabiera wymowy nieomal symbolicznej. Był jednym z tych, którzy pierwsi pierzchnęli, gdy zapadać się zdała w gruzy wspaniała kultura, której był jednym z najwytworniejszych okazów. Tak jak tamci dezerterzy, co schronili się w grocie. Wspólna ich ucieczka była rezygnacją z wali o byt. Protestem przeciw teraźniejszości. W pierwszym rzędzie przeciw panowaniu tłumu, który chciał wolności wyłącznie dla siebie. Przeciw Niememu i Sprawiedliwemu. Podobni do zepsutych zegarków stanęli wszyscy pewnego dnia, o pewnej godzinie. Po prostu nie mogli dalej »iść z czasem«. Więc urządzili sobie coś w rodzaju snu zimowego. Tamci przebudzili się, zerwali komplot z cmentarzem i rozpoczęli na nowo błędny taniec historji. Ale poeta z nimi już nie powróci. Zstąpił w podziemia po to, aby z obywatela dwu światów zostać mieszkańcem światów nieprzeliczonych.

Listy z teatru są wydawnictwem, niezwiązanem z datami kalendarza. Ukazują się w związku z datami donioślejszych zdarzeń teatralnych krakowskich.

Z początkiem października wyjdzie zeszyt 2-gi, poświęcony w przeważnej części St. Wyspiańskiemu, z powodu wznowienia „Legionu".



»Kagekijo«, inscenizacja starojapońskiego »NO«
na scenie krakowskiej.

Rittner w teatrze krakowskim.

Dnia 27 września wystawia teatr m. im. J. Słowackiego w Krakowie nigdzie dotąd niegraną sztukę ś. p. Tadeusza Rittnera p. t. »Wrogowie bogaczy«. W ten sposób teatr, na deskach którego odbył się niegdyś debiut teatralny przedwcześnie zmarłego niepospolitego pisarza, spełnia obowiązek także wobec ostatniej sztuki, jaka pozostała po nim w spuściźnie.

»Wrogowie bogaczy« są dwunastą sztuką Rittnera, graną w teatrze krakowskim od owego dnia 11 września 1902 r., kiedy na tejże scenie zagrano po raz pierwszy (i jedyny) jednoaktowy dramat p. t.: »Sąsiadka«, mało znanego jeszcze podówczas pisarza. Od tej pory po dzień dzisiejszy nazwisko Rittnera pojawiło się na afiszu krakowskim 143 razy. Pod względem liczby przedstawień przewyższają Rittnera z nowoczesnych polskich pisarzy tylko trzej, t. j.: Wyspiański, Zapolska i Rydel.

Na liczbę tych 143 przedstawień składają się następujące sztuki:

»Sąsiadka« (1902).

»W małym domku« (1905/06, 1907/08, 1916/17 i 1919/20).

»Czerwony bukiet« (1905/6).

»Głupi Jakób« (1910/11, 1911/12, 1913/14, 1918/19 i 1919/20).

»Don Juan« (1913/14 i 1920/21).

»Człowiek z budki suflera« (1913/14 i 1923/24).

»Wilki w nocy« (1916/17 i 1922/23).
»Lato« (1917/18).
»Ogród młodości« (1919/20).
»Tragedja Eumenesa« (1920/21).
»Dzieci ziemi« (1921/22).

Niektóre z tych sztuk grane były w Krakowie po raz pierwszy, przed innemi scenami polskiemi (jak np. w ostatnich latach: »Ogród młodości«, »Eumenes«, »Dzieci ziemi«), przedtem jednak grane były już w języku niemieckim w Wiedniu; niektóre grano w Krakowie wogóle po raz pierwszy, wyprzedzając premjery wiedeńskie. Do tej kategorji należą: »W małym domku«, »Głupi Jakób« i teraz »Wrogowie bogaczy«. Liczbowo największy sukces osiągnęły: »Głupi Jakób« i »Wilki w nocy«, powtarzane na kilka zawodów obie po 21 razy. Rittner był jednym z czterech autorów polskich, którzy otrzymali jubileuszową nagrodę z okazji 25-lecia teatru krakowskiego, w r. 1918.

W galerji teatru krakowskiego znajduje się portret T. Rittnera, wykonany przez Henryka Rauchingera, zawieszony uroczyście w dniu premjery »Dzieci ziemi«, 5 lutego 1922 r., a ofiarowany teatrowi przez p. Zofję Rittnerową. Reprodukcja tego portretu zamieszczona jest w niniejszym zeszycie.

Artykuł p. t. »Moje życie« napisał T. Rittner w r. 1917, dla redakcji *Literarisches Echo*, która prosiła go o autobiografję. Tutaj ukazuje się po raz pierwszy w języku polskim.

Nowości oryginalne teatru krakowskiego.

W najbliższym czasie wprowadzone będą na repertuar następujące nowe sztuki polskie: 1) Władysława Jastrzębca-Zaleskiego komedja w 3 aktach p. t. »Redukcja«, osnuta na tak bardzo ogół obchodzącym temacie aktualnym; 2) Witolda Wandurskiego groteskowa klechda, p. t. »Śmierć na gruszy«. Będzie to debiut teatralny literata, znanego z chlubnej działalności na innych polach pisarskich; 3) Adama Grzymały Siedleckiego komedja ziemiańska, p. t. »Spadkobierca«. Na zaproszenie redakcji, świetny pisarz nadesłał »Listom« o tej sztuce autoreferat, który jednak z braku miejsca ukaże się dopiero w zeszycie 2-gim.

Bezpośrednio po premierze w nowym Teatrze Narodowym w Warszawie, grana będzie w Krakowie pierwsza komedja Stefana Żeromskiego, p. t. »Uciekła mi przepióreczka...«.

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI.** Redaktor: **Dr. TAD. ŚWIĄTEK**
Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.